

Shakespeare Japán színpadon

2025. január

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
Történeti és kulturális kontextus	6
Tsubouchi Shōyō	9
<i>Shinpa és shingeki</i>	11
Tsubouchi Shōyō <i>Hamlet</i>-adaptációja	16
Fukuda Tsuneari.....	21
<i>Shingeki</i> a világháború előtt és után	21
Fukuda Tsuneari <i>Hamlet</i>je	22
Ninagawa Yukio	27
<i>Shōgekijō</i> : kis színház mozgalom	27
Ninagawa Yukio munkássága.....	28
Ninagawa 1998-as <i>Hamlet</i>-rendezése	30
Kitekintés és összefoglalás	34
Irodalomjegyzék	36

Bevezetés

A nyugati színházi kultúrán¹ kívül kevés hely van, ahol olyan stabilan képviseltetné magát Shakespeare öröksége, mint Japánban. Dolgozatunkban Shakespeare japán kulturális kontextusba átemelését vizsgáljuk: azt, hogy a japán rendezők különböző korszakokban hogyan adaptálták színpadra az angol drámaíró alkotásait. Célunk, hogy magyar nyelven mindeddig hiánypótló összegzést nyújtsunk Shakespeare-nek a japán színháztudományra gyakorolt hatásáról és befogadásáról, a nyugati befolyás érkezésétől kezdve a kortárs rendezők újító törekvéséig.

Hans-Georg Gadamer szerint a művészet értelmezése mindig történeti és kulturális kontextushoz kötött. Nem tudunk objektíven megérteni egy szöveget vagy műalkotást, és csupán (pozitív értelemben vett) előítéleteink teszik lehetővé, hogy képesek legyünk reagálni a művekre.² Az értelmezés tehát olyan aktív folyamat, amely során saját értelmezési horizontunk kiemelt szerepet játszik, jelen és múlt interakciójában folyamatosan bővül. Ennek megfelelően feltételezzük, hogy minden kor és nemzet „saját” Shakespeare-t teremt magának, a Shakespeare-művek értelmezései pedig segítenek feltárni a befogadó kultúra saját értékvilágát és esztétikai horizontját.³ Hipotézisünk, hogy a japánok Shakespeare-recepciója a saját kultúrájukhoz való viszonyulásukkal együtt változott.⁴

A japánok Nyugat iránti érdeklődését hasonlíthatjuk egy ingához, amely külső és belső hatások mentén folyamatosan kileng, hol a teljes nyitottság, hol a kiábrándultság, majd az azt követő nacionalista érzetek okozta elzárkózás jellemzi. Jól mutatja ezt a Shakespeare-recepció is, amelyhez alapul vesszük azt a négy korszakot, amelyet Anzai Tetsuo⁵ megkülönböztetett: a Meiji-kor adaptációit (1868–1912), a *shingeki* színháztudomány korszakát (1910-es évek–1940-es évek), Fukuda Tsuneari rendezéseit (1955–1970), valamint a *shōgekijō* avagy *angura* időszakát (1960-as évek vége–1970-es évek vége), amely Little Theatre Movement néven is

¹ Nyugat alatt dolgozatunkban mindig az európai és angolszász kultúrkört értjük.

² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, szerk. FEHÉR M. István, RADNÓTI Sándor, Budapest, Osiris, 2003², 316–317.

³ Hans Robert JAUSS, „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = H.R.J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. K-Sz. Z., Budapest, Osiris, 1997, 331.

⁴ Jan Assman nyomán kultúrájának „nevezzük a szimbólumok által közvetített közös vonások együttesét”. Vö. Jan ASSMAN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2004, 138.

⁵ Dolgozatunkban a Hepburn-féle átírást részesítjük előnyben a magyarossal szemben, mivel elsősorban angol nyelvű szakirodalommal dolgoztunk. Ez alól kivételt képeznek a már magyar nyelvben rögzült szavak (például Tokió, samuráj). Emellett a japán nevek sorrendjét természetes formában használjuk, azaz, mint a magyar nyelvben, a vezetéknev szerepel első helyen, melyet a keresztnév követ.

ismert.⁶ Ezt az idővonalat követve három olyan *Hamlet*-előadást választottunk, amely szemléletes képet tár elénk a japán Shakespeare-recepció változásairól. Az első Tsubouchi Shōyō *Hamlet*-fordítása és -rendezése 1911-ből, amely nem csak a Meiji-kor, hanem a 20. század eleji színházi folyamatokat is szemléletessé teszi. Ezt követi Fukuda Tsuneari 1955-ös *Hamlet*-rendezése, amely lehetőséget nyújt a világháborút követő színháztörténeti folyamatok elemzésére. Az *angura* mozgalmat Ninagawa Yukio (1935–2016) nemzetközi elismertséget szerzett rendezésein keresztül mutatjuk be, aki összesen nyolc *Hamlet*-adaptációval büszkélkedhet.⁷ Ezek közül mi az 1998-ban, a londoni Barbican Theatre-ben bemutatott változatot elemezzük.

Elemzésünkben a Philther-módszerből inspirálódva vizsgáljuk, miként formálja a japán gondolkodás, kulturális és történelmi háttér a Shakespeare-darabok értelmezését és színpadra állítását. Feltételezzük, hogy e folyamatok nem csupán az angol irodalom és a nyugati kultúra importjaként értelmezhetőek, hanem egy komplex, kétirányú kulturális csereként. E folyamatok során a japán rendezők (szándékosan vagy akaratlanul) újraalkották – és alkotják újra ma is – Shakespeare-t a saját esztétikai horizontjuknak és értékeiknek megfelelően, amely egyfajta önértelmezésként is felfogható: a színházi alkotók reflektálnak a japán társadalom identitására, esztétikai preferenciáira és kulturális hagyományaira. A Shakespeare-adaptációk ezért olyan előadásoknak tekinthetők, amelyek hidat képeznek nemcsak eltérő kulturális hagyományok, hanem a japán kultúrán belül is elkülönülő időbeli és esztétikai rétegek között. Hipotézisünk, hogy a három elemzett *Hamlet*-előadás lehetőséget kínál arra, hogy a japán társadalom saját hagyományaihoz való kapcsolódását, mentalitásának változását, a japán kultúrának a sajátához és az idegenhez való viszonyát kövessük végig a Meiji-kortól napjainkig.

A tárgyalt előadások a színházi interkulturalitás példái, s ugyan a dolgozatunk nem kifejezetten ennek jegyében tárgyalja őket, előjáróban mégis érdemes röviden kitérni az interkulturális színház nehezen körülhatárolható fogalmára, amelyet Doma Petra Erika Fischer-Lichte nyomán vett értelmezése szerint fogunk fel. Az interkulturális színház alatt nem „olvasztótégelyt”, hanem „összefonódást” értünk, ahol az egyes kultúrák elemei kölcsönösen hatnak egymásra, olyan szövetet hozva létre, amely az alkotói és befogadói

⁶ Tetsuhito MOTOYAMA, Rosalind FIELDING és Fumiaki KONNO szerk., *Re-Imagining Shakespeare In Contemporary Japan*, London, Bloomsbury, 2021, 4–5.

⁷ Ninagawa Yukio hivatalos weboldala, elérés: <https://www.ninagawayukio.com>, letöltés dátuma: 2024. 11. 03.

attitűdtől függően különböző jelentésrétegeket hordoz.⁸ E meghatározás ernyője alatt Doma két színház/előadástípust különböztet meg: míg a *látens interkulturális színház* esetében az alkotók általában egy adott kultúrából kiindulva integrálnak más kultúrákra jellemző elemeket, addig a *manifeszt interkulturális színház* expliciten reflektál a különböző kultúraelemek, tradíciók közötti párbeszédre.⁹ Az előbbi esetében a befogadók gyakran nem is érzékelik az idegen elemeket, ismerőssé teszi őket a közeg, amelybe az adaptáció során helyezkedtek, míg utóbbi esetében tudatos párbeszéd alakul ki az alkotás, az alkotó és a nézők között.

A dolgozat fő limitációját a rendelkezésre álló források korlátozott hozzáférhetősége jelenti. Egyrészt a japán nyelvű szakirodalmak és eredeti források jelentős része nem digitalizált, ezáltal elérhetetlen Magyarországon. Másrészt az előadásokról készült felvételek, dokumentumok hiánya behatárolja a vizsgálat empirikus alapját, a vizuális és színházi interpretációk megértése fontos szerepet játszik a mélyebb elemzésekben. A nyugati és keleti színházi gyakorlatok összehasonlítása ezért javarészt másodlagos forrásokra támaszkodik.

⁸ DOMA Petra, *Az idegen vonzásában*, Pécs, Kronosz, 2022, 56.

⁹ Uo., 57–58.

Történeti és kulturális kontextus

Shakespeare a saját korában, ha erre lehetősége kínálkozott volna, sem érkezhett volna meg a szigetországba a 16. század végén lezajló politikai és társadalmi változások következtében. Az Azuchi-Momoyama (1573–1603) néven ismert korszak során a tartományurak által szétzilált ország lassan újra egyesült egy, a sógun által vezetett katonai kormányzás alatt, melyet japánul *bakufunak* neveznek.¹⁰ A korszakot Edo-kornak nevezik, mivel Tokugawa Ieyasu (1549–1616) sógun Edoba (a mai Tokióba) helyezte hatalmi középpontját – a Kiotóban élő japán császár ekkor már évszázadok óta nem rendelkezett tényleges hatalommal, amely status quo egészen 1868-ig, a Tokugawa sógunátus összeomlásáig tartott.

A történészek az Edo-korban lezajló háborítatlan fejlődésre és átalakulásra vezetik vissza Japán 19-20. században történő sikeres modernizációját.¹¹ A 17. század elejétől kezdve tehát Japán az úgynevezett *sakoku* (országzár) politikáját folytatta, amelynek célja az ország stabilitásának, társadalmi rendjének megőrzése és a külső befolyások minimalizálása volt – a nyugati eszmei és művészeti hatások sem jutottak el az országba. Mindettől függetlenül a kultúra virágzott, a műveltség nem csak a samurájok és városlakók kiváltsága volt, hanem a vidéki parasztok is részesültek az oktatásból. A *bakufu* az ország hivatalos, ünnepi zenés-táncos játékvá avanszálta a nőt,¹² saját társulatokat tartott fenn, emellett rögzültek a műfaj sajátosságai.¹³ A nő mellett a 17. században kialakult a köznép szórakoztatására a kabuki¹⁴ és a *ningyō-jōruri*, avagy a bunraku.¹⁵ A népszerű olvasmányok, amelyek közemberek számára is érthető nyelven íródtak, vidékre is eljutottak, köszönhetően az utak fejlettségének és a vándorló könyvtárosoknak. A szórakoztató „ponyvairodalom” mellett megjelent a színházi kritika műfaja, a *hyōbanki*, amely minden újévkor jelent meg és tartalmazta a kabuki színészek és kurtizánok rangsorát.¹⁶ A japánok egyedül a hollandokkal tartottak fenn kapcsolatot, a 18. század közepétől pedig egy igen szűk réteg foglalkozhatott „holland

¹⁰ Edwin O. REISCHAUER, *Japán története*, ford. KÁLLAI Tibor, KUCSERA Katalin, Budapest, Magyar Könyvklub, 1995, 71, 72.

¹¹ FARKAS Ildikó, *A japán modernizáció ideológiája*, Budapest, L'Harmattan, 2018, 30.

¹² A 14. században kialakult, zenés-táncos színjátéktípus, maszkos dráma, melyben csak férfiak játszhatnak.

¹³ KOKUBU Tamocu, *A japán színház*, ford. KOPCSENI Péter, Budapest, Gondolat, 1984, 34.

¹⁴ A kabuki tradicionális japán színházi műfaj, melyben csak férfiak játszhattak.

¹⁵ A japán hagyományos bábjáték.

¹⁶ Jacob RAZ, „The Audience Evaluated. Shikitei Samba's Kyakusha Hyōbanki”, *Monumenta Nipponica*, 1980/2. 201.

tanulmányokkal”, akik főként a reáltudományok terén vettek át ismereteket Nyugatról.¹⁷ Megállapíthatjuk, hogy az elszigeteltség nagy előnyt adott Japánnak, megteremtették a Meiji-korban szükségessé vált fejlődés alapjait és kialakult egy viszonylag egységes kultúra és identitás.¹⁸

A 19. század nagy változásokat hozott Japánba: amerikai nyomásra végül megnyitották kikötőiket, miután szembesültek Nyugat az ipari forradalom által nyert (hadászati) fölényével.¹⁹ A nyitás következtében belpolitikai zűrzavar alakult ki, s a kétévtizedes harc végül Meiji császár trónra kerülését eredményezte 1868-ban.²⁰ A Meiji-megújulásnak is nevezett időszaknak köszönhetően az ország ismét megnyitotta gazdasági és kulturális határait, így Ibsennel és Csehovval együtt kvázi „kortársként” jelent meg a brit drámaíró. A megújulás idején Shakespeare művei egyetemi tananyagként szerepeltek, nemcsak az angol irodalom szakos hallgatók, hanem a politikát, gazdaságtant és jogot tanulók körében is. Az egyetemről kikerülő diplomások, akik Shakespeare-rel foglalkoztak, Japán modernizációjának fontos szereplőivé váltak különböző területeken, tehát Shakespeare a korabeli értelmiségi réteg gondolkodásmódját is formálta.²¹

A Shakespeare-rel való találkozás jól szemlélteti Japán modernizációjának folyamatát. Az ország határainak újbóli megnyitását követően gyors ütemben áramlott be a nyugati művészet, irodalom és tudomány. Shakespeare-t Nyugaton ekkor már az angol reneszánsz egyik legnagyobb alkotójaként tartották számon, műveit pedig – a 19. században felfutó pozitivizmus és historizmus jegyében – rendszerint évszázados történelmi és társadalmi kontextusban értelmezték. Japánban azonban hiányzott ez a történelmi háttér, így Shakespeare-t egyfajta „modern” szerzőként fogadták be, akinek munkái a ténylegesen modern drámaírók műveivel együtt kerültek színre. Ennek következtében Shakespeare-t nem a reneszánsz ember problémáinak és korának távlatában vizsgálták, drámái a modernizáció szellemében kerültek beillesztésre a japán kulturális közegbe. A modernitás gyors átvételének vágyában sok nyugati gondolat és alkotás leegyszerűsített formában jelent meg, gyakran anélkül, hogy a japán befogadók mélyebben megértették volna a hozzájuk kapcsolódó eszméket vagy azokat a

¹⁷ REISCHAUER, i.m., 90–91.

¹⁸ FARKAS, i.m., 41.

¹⁹ Uo., 98.

²⁰ REISCHAUER, i.m., 103–104.

²¹ Yoshiko KAWACHI, „Shakespeare and Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 2005/2. 67.

társadalmi rétegeket, amelyekben e gondolatok gyökereztek.²² Tekinthesük ezt a gyors modernizáció felületességének, amely felületesség nem csupán japán sajátosság: a nyugati, orientalista irányultságú alkotások sokáig hasonlóan felületes módon közelítették meg a keleti kultúrát. Tudjuk: a shakespeare-i dráma nem tekinthető modernnek, sokkal közelebb áll a kabukihoz, mint a nyugati realista vagy naturalista drámához, tekintve, hogy a kabuki 1603-ban, valahol a *Hamlet* és az *Othello* megszületése között jött létre. A 19. századi japán fordítóknak, színházi alkotóknak törekedniük kellett arra, hogy áthidalják a két, egymástól független kultúra közötti szakadékot, és megtalálják a kapcsolódás lehetőségeit.²³

Jóllehet, a modernizáció gyorsan és nagy hullámmal érkezett, azonban fontos kiemelni, hogy nem törölte el a japánok identitását. Kezdetben felmerültek olyan vadhajtások is, mint például az angol nyelv átvétele vagy a japán írásrendszer eltörlése a latin betűs írás javára.²⁴ Ezek a szélsőséges elgondolások azonban hamar mérséklődtek. A japánok „sikerességét [...] azon jellegzetesség eredményezte, hogy hajlandóak és képesek másoktól tanulni, technikákat és eszméket átvenni és saját viszonyaikra alkalmazni”.²⁵ E tulajdonságuk birtokában minden átvételt egy erős „japánosítás” jellemez, amelyet a modernizáció „nyugati technológia, japán szellem”²⁶ jelszava fémjelez, amelynek köszönhetően nem gyarmattá, hanem erős nemzetállammá nőttek ki magukat a 20. század elejére.²⁷ A nyugati fejlett, gyarmatbirodalmakhoz való felzárkózás iránti vágy és a gyökereihez való lojalitás közötti feszültség lengte körbe e korszakot.

²² Uo., 3.

²³ Tetsuo KISHI és Graham BRADSHAW szerk., *Shakespeare in Japan*, London, Continuum, 2006, 2.

²⁴ DOMA, i.m., 67.

²⁵ FARKAS, i.m., 32.

²⁶ Uo, 24.

²⁷ Uo., 8.

Tsubouchi Shōyō

Tsubouchi Shōyō (1859–1935) 1911-es második *Hamlet* előadása mérföldkönek számít a japán színháztörténetben, mivel ez az esemény elősegítette a nyugati dráma, különösen Shakespeare műveinek, mélyebb beágyazódását a japán színházi kultúrába. A produkció meghatározó szerepet játszott a nyugatias színház kialakulásában, mivel Tsubouchi rendezése új színpadi technikákat és narratív megoldásokat vezetett be, amelyek a japán és a nyugati színházi formák szintézisét célozták meg. Ezzel végleg Shakespeare vált a színházi modernizáció katalizátorává.²⁸

Shakespeare megérkezése Japánba kulturális szempontból időszerű volt, mivel drámái gyakran tükrözik a régi és új, valamint a hanyatló késő középkori és az épp felívelő reneszánsz értékek közötti mély (nyugati) konfliktust – még akkor is, ha a cselekmény és a történelmi háttér látszólag középkori vagy klasszikus környezetben játszódik. Sok japán valószínűleg úgy vélte, hogy a korabeli nyugati, a historizmus jegyében fogant Shakespeare-előadások ugyanolyan autentikusak, mint a japán színház hagyományos formái. Továbbra is lényegesen kevesebb adat áll rendelkezésre arról, miként formálta meg *Hamlet* alakját elsőként Shakespeare egykori színésze, Richard Burbage, mint amennyi információ a 14. századi nő előadásokról és Zeami²⁹ darbjairól fennmaradt. A japán színházi hagyomány megszakítás nélkül alakult, miközben a különféle műfajok egymás mellett léteztek anélkül, hogy egyik a másik helyére lépett volna. E kontinuitás lehetővé tette, hogy minden színházi forma megőrizze sajátos jellegét és eredeti kontextusát.³⁰ Nem így Angliában, ahol a polgárháború idején, 1642-ben a parlament rendelettel bezáratta a londoni színházakat, mivel az úgymond „kocsmái színpadi játékok” illetlennek számítottak „a megaláztatás évszakaiban”, és túlzottan a buja mulatozásra ösztönöztek. A tilalom hivatalos feloldására csak 1660-ban, a restauráció idején került sor, amikor II. Károly visszatért száműzetéséből, és újranyitották a londoni színházakat. Az újjáéledő színházi élet azonban már más közönséget és ízlést tükrözött: ünnepélyesebb és látványosabb lett, és ez az új igény az előadások formáját is radikálisan átalakította. A Shakespeare-művek is egyre inkább alkalmazkodni voltak kénytelenek az új elvárásokhoz, ekkor készült átírataik némelyike a 19. századig

²⁸ MOTOYAMA, i.m., 9.

²⁹ Zeami Motokiyo (1363–1443) a japán nő színház legjelentősebb alakja, színész, drámaíró és esztéta volt, aki a műfaj egyik alapítójának számít.

³⁰ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 4.

meghatározta a színrevitelt.³¹ A 19. század egyes színészei, mint Henry Irving és Edwin Booth pedig pszichológiailag mélyebb és markánsabb Hamletet formáltak meg, mint amelyet Burbage játszhatott volna. Az európai közönség sem volt tudatában annak, hogy Irving és Booth színészi játéka milyen nagy mértékben tér el az eredeti elgondolásoktól, vagy annak, hogyan gazdagították új értelmezési irányokkal Shakespeare karaktereit. Amikor a Meiji-korban Japán először találkozott Shakespeare műveivel, már egy olyan „Shakespeare-képpel” szembesült, amely jelentősen eltávolodott az eredeti, a 16-17. század fordulóján létező angol színházi hagyománytól. Az ország a 19. századi nyugati előadásokat tekintette referenciaalapnak, és természetes módon ötvözte saját színházi stílusjegyeivel Shakespeare drámáit. A japán színházi elemek beépítése lehetőséget adott arra, hogy a helyi színészek saját kulturális gyökereikből merítve formálják meg Shakespeare alakjait, egyúttal igazodva a nyugaton már átalakult értelmezési keretekhez is.³²

Shakespeare művei először 1875-ben jutottak el a japán közönséghez, amikor Kanagaki Robun³³ *Seiyo Kabuki Hamuretto* (Nyugati kabuki Hamlet) címmel egy újságban közölte *Hamlet*-adaptációt. Az egyre növekvő érdeklődés nyomán 1877-ben japánra fordította *A velencei kalmárt* is, amelyet azonban prózai elbeszélésként adott közre, nem pedig színpadra szánt műként. A kezdeti Shakespeare-fordítások gyakran szabad adaptációk voltak, kabuki stílusban, öt- és hét morából álló verssorokkal;³⁴ alapjukat sokszor a Lamb-testvérek *Tales from Shakespeare* című műve adta. Bár ezek nem szó szerinti átdolgozások voltak, jelentős szerepet játszottak Shakespeare japán népszerűsítésében. Először Keizo Kawashima vállalkozott 1883-ban a *Julius Caesar* hű fordítására, ám munkája befejezetlen maradt. Egy évvel később 1884-ben Tsubouchi fordította japánra a darabot *jōruri*³⁵ stílusban, és

³¹ Amanda Eubanks WINKLER, Claude FRETZ és Richard SCHOCH szerk., *Performing Restoration Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2023, 1.

³² KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 4.

³³ Kanagaki Robun (1829–1894) japán író és irodalmi alak volt, aki a Meiji-kor elején a hagyományos japán és a nyugati irodalmi formák ötvözésével alkotott. Leginkább szatíráiról és társadalmi kritikáiról ismert, amelyek a modernizálódó japán társadalomra reflektáltak.

³⁴ A japán lírára jellemző verslábak. Vö. VIHAR Judit, *A japán irodalom rövid története*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 13.

³⁵ A *jōruri* a japán bunraku bábszínház zenei és narrációs műfaja, amelyet az éneklő narrátor *shamisen* (háromhúros hangszer) kíséretében mesél el drámai történeteket.

Shakespeare-t a japán dráma klasszikus szerzőjéhez, Chikamatsu Monzaemonhoz³⁶ hasonlította, felismerve a nyugati dráma értékét a japán színház fejlődése szempontjából.³⁷

Shinpa és shingeki

Az 1880-as évek közepétől Japánban széles körű színházi reform bontakozott ki, amely a hagyományos kabuki-műfaj felfrissítésére, valamint a színház új társadalmi és kulturális igényekhez való igazítására törekedett. A modernizáció és a nyugati hatások befogadása számos mozgalmat hívott életre, amelyek célja egy sokszínűbb és korszerűbb japán színházi világ megteremtése volt.³⁸ A japán kormány 1884-ben feloszlatta a Liberális Pártot (*Jiyūtō*), amely, bár támogatta a modernizációt, kritikus szemmel figyelte annak megvalósítási módját, különösen a polgári jogok védelmét tartva fontosnak. A párt betiltása után elengedhetetlenné vált, hogy tagjai új fórumokat találjanak nézeteik kifejezésére és közönséghez való eljuttatásra. A színház pedig alkalmas közeget kínált, mivel képes volt aktuális társadalmi és politikai kérdések bemutatására. A liberális mozgalom radikális fiataljai, az úgynevezett „bátor férfiak” (*sōshi*) színpadi előadások és népszerű dalok, a *sōshi-bushik* segítségével terjesztették a lázadó eszméket, közvetlen kapcsolatot teremtve a közönséggel. Sudō Sadanori (1867–1907) volt az első olyan aktivista köztük, aki felismerte a színház lehetőségeit a közélet befolyásolására, és szándékában állt ezek propagandisztikus célú kiaknázása. Az első előadásukat 1888-ban Oszakában mutatták be, a Shimmachi-zaban. A program két darabból állt: a *Tainin no Shosei, Teisō no Kajin* (Hosszan szenvedő ifjúság, tisztaságos szépség) című hétfelvonásos drámából és a *Kinno Bidan Ueno no Akebono* (Hajnal Uenóban: Egy gyönyörű mese a császár iránti tiszteletről) című műből.³⁹

A *sōshik*ből álló csoport kultúrpolitikájának részeként ugyanabban az évben létrehozta a Nagy-Japán Társaság a Színház Reformjáért (*Dainippon Geigeki Kyōfūkai*) szervezetet.⁴⁰ A Társaság célja egy új „nemzeti színház” megteremtése volt, amely megfelel a modern kor követelményeinek és a nyugati mintáknak. Javaslatot tett arra, hogy a női szerepeket játszó

³⁶ Chikamatsu Monzaemon (1653–1725) a japán színház egyik legnagyobb drámaírója, akit gyakran „Japán Shakespeare-jeként” emlegetnek. Főként kabuki-darabok írásában jeleskedett, művei a korabeli társadalmi problémákat, emberi érzelmeket és konfliktusokat ábrázolták mélyrehatóan.

³⁷ Udagawa Bunkai (1848–1930) japán irodalmár és tanár volt. Jelentős szerepet játszott a modern japán tudományos irodalom kialakításában.

³⁸ TAKAHASHI Yasunari, „Hamlet and the anxiety of modern Japan” = *Shakespeare Survey* 48, szerk. Stanley WELLS, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 101.

³⁹ Toyotaka KOMIYA, *Japanese Culture in the Meiji Era: Music and Drama*, ford. Donald KEENE, III, Tokyo, The Toyo Bunko, 1969², 263–264.

⁴⁰ DOMA, i.m., 83.

férfi színészeket (*onnagata*) váltsák fel színésznők, mivel ilyen gyakorlat, miszerint a női szerepeket férfiak játszanák, nyugaton már nem létezett. A csoport a kabuki-előadásokat kísérő zenei elemek eltörlését, valamint a fekete ruhás színpadi segítők (*kurogo*) megszüntetését sürgette. Továbbá, ki akarta iktatni azokat a jeleneteket, amelyek a felvilágosult közönség számára túl groteszknek, kegyetlennek vagy erotikusnak tűntek. A Társaság végső célja az volt, hogy a modern kor követelményeihez és a nyugati mintákhoz igazodva egy új típusú „nemzeti színházat” hozzon létre.⁴¹

A *shinpa* (új iskola) művészeti mozgalom ebből a társadalmi-politikai légkörből nőtt ki. A *shinpa* kifejezést azért alkották meg, hogy elkülönítsék a műfajt a kabukitól, amelyet hamarosan a klasszikus színház megtestesítőjeként kezdtek emlegetni (*kyūha*, azaz régi iskola). Az „új” szó a korszak egyik kulcsfogalma lett, és még a kabuki is alkalmazta a megrendelésre készült darabjaira.⁴² A tradicionális kabuki nem mindig tudta tükrözni a modern társadalom és az aktuális politikai kérdések kihívásait, a *shinpa* azonban rugalmasabban és közvetlenebb módon reagált az új korszak elvárásaira. A mozgalom a realizmust favorizálta, társadalmi kérdéseket tematizált: bírósági eseteket, háborús eseményeket, politikai dilemmákat mutatott be.⁴³ A *shinpa* második úttörője, Kawakami Otojirō (1864–1911) a társulatával az 1894-es kínai-japán háború idején vált rendkívül népszerűvé. Realista játékmódban fogant háborús előadásai a közönségben felerősítették a nemzeti büszkeséget, és ez a siker alapozta meg a *shinpa* térnyerését a korábban kizárólag a kabuki által dominált japán színházi világban.⁴⁴

Az 1890-es évek végén, mivel kevés információ állt rendelkezésre a nyugati színházról, Kawakami úgy döntött, hogy személyesen ismerkedik meg a nyugati színjátszással, ezért 1893-ban Párizsba utazott. Három hónapos párizsi tartózkodása alatt különféle előadásokat tanulmányozott. Hazatérve számos újítást vezetett be: a színpadon megjelentek az európai zenei elemek és a speciális világítással elérhető effektusok, illetve a jelenetek közötti teljes elsötétítés, amely – a kabuki hagyományaitól eltérően – lehetővé tette az „észrevétlen” díszletváltást.⁴⁵ Amíg a kabuki nyílt színi, bravúros átrendezéssel operált, Kawakami törekvése a díszletezés megváltoztatására irányult. Újításai azonban nemcsak a

⁴¹ TAKAHASHI, i.m., 101.

⁴² Brian POWELL, „Birth of modern theatre: *shimpa* and *shingeki*” = *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 204.

⁴³ KOMIYA, i.m., 265.

⁴⁴ Uo., 40.

⁴⁵ DOMA, i.m., 84–85.

technikai elemekre korlátozódtak: színészeit arra ösztönözte, hogy a formalizált konvenciók helyett az érzelmek hiteles átélésére összpontosítsanak. Ez a megközelítés a japán színház realiztikusabbá tételét célozta, és elmozdulást jelentett az európai színház logocentrizmusának irányába.⁴⁶

A Kawakami társulat 1896-ban megnyitotta Japán első modern színházát, a Kawakami-zát, amely újításokat vezetett be a színpadtechnika és nézőtéri elrendezés terén, többek között proszcéniumíves színpaddal és kényelmes ülőhelyekkel. A színház műsorában külföldi művek átdolgozott változatai is szerepeltek, például Alexandre Dumas *A három testőr* és Jules Verne *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* című regényei, amelyeket japán elemekkel kiegészítve tettek befogadhatóvá a hazai közönség számára. San Franciscóban megkezdték amerikai turnéjukat, először japán bevándorlóknak, majd szélesebb közönségnek adtak elő, darabjaikban kabuki, nő és *shinpa* elemeket ötvöztek. Ezek az előadások a közönség számára autentikus japán daraboknak tűnhettek, de Kawakami a befogadás könnyítése érdekében ismerőssé tette őket nyugati elemek felhasználásával. A nézők számára érzékelhetetlenek voltak ezek a vonások, hiszen nem tudhatták mi a „valódi” japán és mi nem, így e produkciók a *látens interkulturális színház* kategóriájába sorolhatóak.⁴⁷ A turné során bemutatták *A gésa és a lovag* című darabot, amely a *Sayaate* és a *Dōjōji* darabok motívumait kombinálta egy gésa és egy szamuráj tragikus történetével. A darab valóságghű harcokat és Sadayakko színésznő lenyűgöző táncát emelte ki, amelyek a társulat nemzetközi sikerének kulcselemeivé váltak.⁴⁸

Az 1900-as évek elején, miután visszatértek Japánba, a társulat Shakespeare műveinek adaptációit vitte színpadra. Ezek az előadások továbbra is érvényesítették Kawakami korábbi, a modernizáció és a nyugati színházi formák integrálására irányuló reformjait, színházi újításait. A közönség pozitívan értékelte a társulat próbálkozásait, mivel az előadások reagálni tudtak a Japánban végbemenő társadalmi változásokra. Az eredeti műveket szabadon értelmezték: például Othello a japán fennhatóság alatt álló Tajvan gyarmati kormányzójaként, Shylock pedig Hokkaidó elmaradott vidékén élő halászként jelent meg az előadásokban.⁴⁹ Kawakami 1903 novemberében bemutatott *Hamlet*-adaptációja jelentős hatást gyakorolt a

⁴⁶ Ayako KANO, *Acting Like a Woman in Modern Japan*, New York, Palgrave, 2001, 58.

⁴⁷ DOMA, i.m., 105.

⁴⁸ Tara RODMAN, „A Modernist Audience: The Kawakami Troupe, Matsuki Bunkio, and Boston Japonisme”, *Theatre Journal*, 2013/4. 491.

⁴⁹ Yukari YOSHIHARA, „Tacky »Shakespeare« in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 2013/10. 85–86.

japán színházra, és utat nyitott Tsubouchi feldolgozása felé. Az előadás modern tokiói környezetben játszódott, ahol az uralkodócsalád színpadi megjelenítése korábban elfogadhatatlan és elképzelhetetlen volt. Ennek megfelelően a főhőst, Hamura Toshimarut egy arisztokrata család tagjaként és egyetemi diákként ábrázolták. Kawakami, az előadás sikerének érdekében Gertrúd szerepére egy tapasztalt *onnagatát* választott, míg Oiret (Opheliát) Sadayakko alakította. A színésznő alakítása, különösen az örülési és a haláljelenete elismerésben részesültek. Az előadás egyaránt ötvözte a kortárs, látványos elemeket – mint például Hamlet biciklivel való érkezése a *hanamichin*⁵⁰ – és az Erzsébet-kort idéző kosztümöket.⁵¹

A *shinpa* színészei, bár kezdetben elhatárolódtak a kabuki hagyományosan stilizált világától, és újító szereplőkként léptek fel, idővel átvették a kabuki-színészek életstílusát és szokásait. A kabuki-minták utánzása végül visszavetette a *shinpa* korábbi fejlődését. Noha a mozgalom kezdetben a társadalmi problémák élethű megjelenítésére helyezte a hangsúlyt, a kabukihoz való közeledés részben akadályozta saját művészi önállóságát. A századfordulóra a japán színházi élet szerves részévé vált, de a kabuki mintáinak átvétele miatt nem tudott teljesen eltávolodni a hagyományos formáktól.⁵² Ezzel szemben a *shingeki*, vagyis az új dráma, a színházi modernizáció egy új irányát képviselte, amely a nyugati realista színházi formákra összpontosított, és egy modern, értelmiségi közönséget szólított meg. Fontos megjegyezni, hogy a *shingeki* nem azonos a *shinpával*, az új iskola irányzatával. A *shinpa* modernizált kabuki előadásokat és japánosított adaptációkat hozott létre, míg a *shingeki* az európai naturalizmus hatására alakult ki, egy olyan színházi megközelítést kialakítva, amely pontosabban tükrözte saját korának társadalmi és kulturális valóságát, mint a korábbi hagyományos irányzatok.⁵³

A *shingeki* (új dráma) Tsubouchi és Osanai Kaoru (1881–1928) vezetésével bontakozott ki Japánban a 20. század elején, alapjaiban megváltoztatva a japán színházi kultúrát. A nyugati irodalom, különösen Ibsen műveinek növekvő japán adaptációja által az értelmiségiek felismerték, hogy a nyugati színház alapvetően eltér a japán színjátszás hagyományos formáitól. Ez az újfajta színházi szemlélet mélyreható változásokat hozott a

⁵⁰ A *hanamichi* egy emelt, keskeny járőfelület a kabuki színházban, amely a színpadról a nézőtéren keresztül vezet, és drámai jelenetek vagy különleges színészi belépők, kilépők helyszínéként szolgál.

⁵¹ DOMA, i.m., 155.

⁵² KOMIYA, i.m., 41.

⁵³ DOMA, i.m., 166.

színházi gyakorlat szinte minden területén, többek között a drámaírásban, a színpadi nyelvezetben, a színészi technikákban, valamint a díszlet- és világítástervezésben is, amelyek mind friss megközelítésre találtak. Mindketten elutasították Kawakami próbálkozását, amely Shakespeare japán interpretációja által modernizálni kívánta a japán színházat. Számukra egy intellektuálisabb színház kialakításának az igénye volt elsődleges, amely a realizmusra helyezte a hangsúlyt, eltávolodva a kabuki és a *shinpa* szórakoztató, színészorientált világtól.⁵⁴

A *shingeki* egyik fő célja a drámaírók művészi szerepének elismerése volt, azaz hogy a darabok ne kizárólag adott színészek számára készüljenek, hanem időtálló mondanivalót közvetítsenek. Tsubouchi új típusú karakterábrázolást kívánt, amely hihető motivációkra épül. Az 1890-es években értelmiségi körökben jelentős vita folyt a nyelv kérdéséről, mivel a hagyományos japán színházi nyelvezet díszes és bonyolult volt. Az európai naturalizmus hatására azonban Tsubouchi és kortársai olyan köznyelvi drámai nyelvezetet igyekeztek kialakítani, amely érthetőbb, közvetlenebb hatást gyakorol a közönségre. A japán nézők és a színházi gyakorlat azonban még nem voltak teljesen felkészülve erre az újításra, így a *shingeki*-színház kezdetben csak egy szűk réteg érdeklődésére tartott számot.⁵⁵

Tsubouchi úgy vélte, hogy a drámát nem elszigetelten, egy szobában olvasva kell élvezni, hanem a színházban, a közönség számára kell előadni, hogy az élmény valóban átélhető legyen. Fontosnak tartotta az elméleti és gyakorlati színházművészet összhangját. Ő volt az első, aki komolyan foglalkozott azzal, hogy a japánok milyen tanulságokat meríthetnek Shakespeare műveiből, és hogyan segítheti a japán színjátszás fejlődését Shakespeare dramaturgiájának alapos tanulmányozása.⁵⁶ 1906-ban alapította meg az Irodalmi Társaságot (*Bungei Kyōkai*), amelynek feladata a fiatal amatőr színészek képzése volt a nyugati realista színház alapelvei szerint. Ezzel a kezdeményezéssel előmozdította a nyugati dráma tanulmányozását Japánban.⁵⁷ Osanai és a Szabad Színház (*Jiyū Gekijō*) megközelítése élesen eltért az Irodalmi Társaság szellemiségétől. Amíg az Irodalmi Társaság arra törekedett, hogy a színházi világban az amatőröket professzionális szintre emelje, addig Osanai és a Szabad Színház épp ellenkező utat járt be. A Szabad Színház kabuki színészeket vont be az új

⁵⁴ POWELL, i.m., 207.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Yoshiko KAWACHI, „Shakespeare’s history plays in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 2006/3. 47.

⁵⁷ James R. BRANDON, „Japanese performing arts”, *Encyclopedia Britannica*, 2022, elérés: <https://www.britannica.com/art/Japanese-performing-arts>, letöltés dátuma: 2024. 10. 27.

színházi irányzatba, ám ezáltal – a kontextus radikális különbségei miatt – a képzett művészeket az új közegben tulajdonképpen amatőr szereplőkké alakította. A két irányvonal, amely nagyjából egy időben jelent meg, így abban különbözött, hogy miként közelítette meg a színházi profizmust: hogy a szakmai hozzáértést kívánták-e fejleszteni vagy új irányból megkérdőjelezni.⁵⁸

Tsubouchi a Shakespeare-fordítás úttörőjeként jelentős szerepet vállalt abban, hogy Shakespeare összes műve elérhetővé váljon japánul. Munkássága nemcsak irodalmi értékével, hanem kivételes lexikális pontosságával is kitűnt, amit kiváló angol nyelvtudása és mély Shakespeare-ismerete tett lehetővé. A kor legkiemelkedőbb Shakespeare-kutatójaként Japán egyik legnyugatiasabb gondolkodója volt, aki a nyugati hatások japán irodalmi életbe történő integrálásán dolgozott.⁵⁹ Fordítói pályája 1884-ben kezdődött a *Julius Caesar* japán nyelvre történő átültetésével, amelyet *Jiyū no tachi nagori no kireaji* címmel adott ki. Később a Waseda Egyetem irodalmi tanszékének megalapításában is aktív szerepet vállalt, és rendszeresen adott elő Shakespeare műveiről, segítve a drámaíró munkáinak elismertetését a japán irodalmi körökben. Végül 1899-ben úgy döntött, hogy felhagy a prózairodalommal, és teljes figyelmét a drámaírásra, különösen Shakespeare műveire összpontosítja.⁶⁰

Tsubouchi Shōyō *Hamlet*-adaptációja

Tsubouchi egy esszéjében – amelyet a *Hamlet* 1907-es bemutatója környékén írt – azt a kérdést vetette fel, hogy a nyugati rendezési stílust tekintse-e mérvadónak, vagy inkább egy japánok számára, japánok által megalkotott Shakespeare-adaptációt hozzon létre. Végül az utóbbit választotta, hangsúlyozva a helyi kulturális identitás fontosságát. Tsubouchi tudatosan elutasította a nyugati színházi konvenciók mechanikus átvételét, és egy olyan színházi nyelv kidolgozására törekedett, amely a japán közönség számára is autentikus és érthető maradt. Bár angol szakemberek a nyugati színjátszás gesztusait és kifejezésmódját oktatták a színészhallgatóknak, Tsubouchi tudatosan elhatárolódott ettől a stílustól, és saját, japán kontextushoz igazított színházi nyelv kialakítására törekedett.⁶¹

⁵⁸ POWELL, i.m., 207.

⁵⁹ KAWACHI, *Shakespeare and Japan*, 66.

⁶⁰ Leith MORTON, *The Alien Within: Representations of the Exotic in Twentieth-century Japanese Literature*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2009, 15.

⁶¹ Kaori KOBAYASHI, „Shakespeare and National Identity: Tsubouchi Shoyo and His Authentic Shakespeare Productions in Japan”, *Shakespeare*, 2006/1. 66.

1907 novemberében bemutatásra került a *Hamlet* című művének egy része, amely az első valódi fordítás volt – nem pedig adaptáció –, amelyet japán színpadon előadtak.⁶² Tsubouchi az 1907-es és 1911-es előadásaihoz tudatosan választotta a *Hamlet*-et, mivel ezzel elkerülhette a modern naturalista drámákhoz kapcsolódó politikai és társadalmi tartalmakat. Fontosnak tartotta, hogy mellőzze a felesleges ideológiai állásfoglalást, ezért esett a választása egy olyan műre, amely mentes a közvetlen társadalmi üzenetektől. A színház felforgató hatása miatt a japán hatóságok különösen érzékenyek voltak a politikai üzenetekre, s az 1880-as évektől kezdve a politikailag ellenzéki irodalom is uralkodóvá vált. Az 1910-es években a konzervatív nézők különösen támadták Ibsen Nórját és Sudermann Magdáját, mint a fennálló rendet megkérdőjelező alakokat. Ezen kívül Shakespeare művei melletti elköteleződése annak univerzalitásába vetett hitéből fakadt, amely szerinte alkalmassá tette arra, hogy japán közegben is érvényes tartalmakat közvetítsen. Ennek ellenére az 1907-es előadás szövegéből számos részletet – melyeket hibásnak vagy feleslegesnek ítélt – kivágott, elhagyva a teljes mű harmadát.⁶³ A produkció több szempontból jelentőségteljesnek bizonyult: először alkalmazott teljesen nyugati jelmezeket, megőrizte a szereplők eredeti neveit, mint például *Hamlet* és *Ophelia*, továbbá itt hangzott el először a „lenni vagy nem lenni” híres sor teljes monológként. Mindezek ellenére a produkció nem tudta maradéktalanul megvalósítani Tsubouchi reformtörekvéseit. Gertrudot például továbbra is egy *onnagata* alakította, és a szövegben még mindig érződött a kabuki hagyományokra jellemző hanglejtés. Bár a színészeket szándékosan amatőrök közül választották ki, hogy elkerüljék a kabuki professzionalizmusának hatásait, ez nem vezetett a friss, köznyelvhez közelítő, realista színészi stílus megteremtéséhez. Az előadás jelentős mérföldkönek tekinthető a nyugati színházi normák japán színjátszásba való integrációjában, ugyanakkor egyértelműen feltárta a tradicionális színházi formák modern, európai színházi koncepciókkal való felváltásának komplexitását és nehézségeit.⁶⁴

Az Irodalmi Társaság 1911-es *Hamlet*-je vízv választó volt a japán Shakespeare-produkciók számára. A társulatot alapvetően átszervezte, megszüntette az *onnagata* hagyományát, a női szerepeket diákszínésznőkre osztotta és, modernizálta a szöveget, hogy az kevésbé archaikus hangvételű legyen.⁶⁵ Bár úgy vélte, hogy Japánban nincs olyan hivatásos

⁶² Kaori ASHIZU, „What’s Hamlet to Japan”, elérés: <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/BIBL/HamJap.htm>, letöltés: 2024. 11. 16.

⁶³ KOBAYASHI, i.m., 67, 68.

⁶⁴ TAKAHASHI, i.m., 106.

⁶⁵ Uo.

színész, aki Hamlet összetett karakterét maradéktalanul meg tudná jeleníteni, bízott Shunsho Doi képességeiben, különösen abban, hogy természetesen és hitelesen képes előadni a szöveget. Shunsho, aki ismét Hamlet szerepében lépett színpadra, jelentős tapasztalatának köszönhetően – a színház és a Hamlethez kapcsolódó munkáiban – a produkció központi alakjává vált. Ezzel szemben Tsubouchi láthatóan kevesebb bizalmat táplált Ophelia megformálója, Matsui Sumako iránt. Bár nyomtatásban is kérte a közönségtől, hogy elnézőek legyenek vele, Matsui – az Irodalmi Társaság osztályának tanulója – erős elkötelezettséget mutatott a színészet iránt, és rendkívüli szabadsággal kezelte férfi kollégáinak önérzetét. Később jelentős elismerést szerzett magának olyan szerepekkel, mint Nóra Ibsen művében és Magda Sudermann *Otthonában*, így Japán első modern színésznőjeként vált ismertté. A *Hamlet* volt az első színpadi bemutatkozása.

A társulat három hónapon át intenzíven próbált, így a produkció egyértelműen tükrözte Tsubouchi színpadi mozgásra és előadásmódra vonatkozó saját elméleteit, egyúttal a próbafolyamat ezen elméletek érvényességének gyakorlati próbája is lett. Korábbi megfigyelései során, egy yokohamai színházban, amely külföldiek számára adott előadásokat, arra jutott, hogy a nyugati gesztusok és kifejezőmódok nem illenek a japán közönség előtt játszó hazai színészekhez. Egy amerikai nő, aki színházi tapasztalatokkal rendelkezett, segítette az Irodalmi Társaság színészeit, ám Tsubouchi következetesen megtiltotta számukra, hogy az általa tanított nyugati gesztuskészletet alkalmazzák. Ez a nő a második *Hamlet*-produkció során is közreműködött, és bár Tsubouchi ezúttal megengedőbbnek mutatkozott az általa képviselt módszerek eredményeivel kapcsolatban, az előadás továbbra is úgy készült, hogy ne idegenítse el a japán közönséget, megőrizve annak kulturális sajátosságait.⁶⁶

Az előadás helyszíne nem lehetett volna ideálisabb: az újonnan megépült, nyugati mintákat követő Teikoku Gekijō (Császári Színház), amely az első ilyen jellegű intézményként vált ismertté.⁶⁷ A színházépületet a Comédie Française mintájára tervezték, akár 1700 fő befogadására is alkalmas nézőterével a kor legmodernebb színházai közé tartozott. Ebben a kivételes környezetben mutatták be azt a teljes öt felvonásos *Hamlet*-produkciót, amely számos tekintetben kiemelkedő sikert ért el, ugyanakkor rámutatott azokra a kihívásokra is, amelyekkel Tsubouchi szembesült fordítóként és színházi szakemberként

⁶⁶ Brian POWELL, „One man's *Hamlet* in 1911 Japan: Bungei Kyokai production in the Imperial Theatre” = *Shakespeare and the Japanese Stage*, szerk. Takashi SASAYAMA, J. R. MULRYNE, Margaret SHEWRING, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 47.

⁶⁷ Takahashi, i.m., 106.

egyaránt. Az előadás kereskedelmi szempontból is jelentős eredményeket hozott: Tokióban közbeszéd tárgya lett, a produkció iránti érdeklődés rendkívül magas volt. A hétnapos sorozat minden estjén szinte teljesen megtöltötték a nézőteret, így összességében több mint tízezer ember látogatta meg az előadásokat.⁶⁸ A 91%-os telítettségi arány, amelyet elértek, meghaladta a színház bármely korábbi produkciójának eredményét. A *Nichinichi Shinbun* kritikusa külön megemlítette, hogy a közönség milyen komoly figyelemmel fogadta a darabot, ami tovább emelte az esemény kulturális jelentőségét. Ez az előadás a *Hamlet* olyan „teljes” és „hűséges” adaptációját valósította meg, amelyet addig még elképzelni sem lehetett. Joggal állítható, hogy elérte azt a kiemelkedő célt, amelyre az összes korábbi *Hamlet*-produkció törekedett.⁶⁹

Megjelentek azonban olyan kritikák is, amelyek nem fogalmaztak meg kedvező véleményt az előadásról. A meghívottak között szerepelt Natsume Sōseki⁷⁰, aki ugyan a produkció során tartózkodott a nyílt bírálattól, de később „*Dr. Tsubouchi és Hamlet*” címmel egy rövid cikkben fejtette ki álláspontját. Sōseki úgy vélte, hogy Tsubouchinak választania kellett volna: vagy hűséges fordítóként ragaszkodik Shakespeare műveéhez, és lemond a színpadra állításról, vagy tudatosan eltér az eredeti szövegektől, hogy előadható formában jelenítse meg azokat. Ez a gondolatmenet előremutatónak tekinthető, hiszen jelzi a mai japán álláspontot is, amely szerint a korai fordítók, mint Tsubouchi, illetve a későbbi adaptálók, például Fukuda Tsuneari⁷¹ és Kinoshita Junji (1914–2006), olyan Shakespeare-átiratokat hoztak létre, amelyek a mai színházi normák szerint nem alkalmasak színpadi előadásra. Az 1911-es előadásról született elemzések is hasonló aggályokat vetettek fel, kiemelve, hogy a fordítás túlságosan összetett, és a szöveg megértéséhez előzetesen szükséges annak tanulmányozása.⁷² A fogadtatás kettőssége mutatja meg, hogy bár Tsubouchi igyekezett a japán közönség igényeihez formálni és befogadhatóvá tenni az előadást, próbálkozása nem sikerült maradéktalanul. Jóllehet a nyugati műveltségre szert tevő nézők felismerhették az előadás interkulturális mivoltát, összességében az adaptáció *látens interkulturális* előadásnak minősíthető.

⁶⁸ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 22–23.

⁶⁹ POWELL, „One man's *Hamlet*...”, 47.

⁷⁰ Natsume Sōseki (1867–1916) a modern japán irodalom egyik kiemelkedőbb alakja, író, költő és irodalomkritikus. Olyan klasszikus regények fűződnek a nevéhez, mint a *Macska vagyok*, a *Botchan* és a *Kokoro*, amelyek mélyen elemzik az emberi természetet, valamint a Meiji-korszak társadalmi változásait. Írásai az egyén és a társadalom konfliktusait, valamint a hagyomány és modernitás közötti feszültséget vizsgálják.

⁷¹ Fukuda Tsuneari munkásságát részletesebben a következő fejezetben tárgyaljuk.

⁷² KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 23, 25.

Ironikus módon, bár ez az első, szinte teljes szövegű *Hamlet*-előadás alapozta meg azt az elvet, hogy adaptációk helyett hű fordításokat vigyenek színpadra, a produkció régimódi látványvilága azt a benyomást keltette, hogy a darab idejétmúlt. Ez a hatás hozzájárult ahhoz, hogy Shakespeare művei a következő évtizedekben háttérbe szorultak a japán színházban.⁷³ Kawakami Otojirō *Hamlet*-rendezése átmenetet képezett a kabuki és a *shinpa* színházi formák között, megnyitva az utat a *shingeki* és Tsubouchi Shōyō Shakespeare-interpretációja előtt. Az előadás vegyes fogadtatása jól tükrözik azt a 20. század eleji japán kulturális átalakulást, amelyben a hagyományos értékek és a nyugati eszmék közötti feszültség formálta az identitást.⁷⁴ A rohamos modernizáció során Japán néhány évtized alatt próbálta összeegyeztetni a hagyományt és a megújulást, amit Kawakami és Tsubouchi *Hamlet*-adaptációi is érzékletesen megjelenítenek.

⁷³ ASHIZU, i.m., letöltés: 2024. 11. 17.

⁷⁴ YAMAMOTO Sumiko 山本澄子, „Meiji to igirisu engeki: Hamuretto inyū kō 明治とイギリス演劇：ハムレット移入考 (A Meiji-korszak és a brit dráma: Gondolatok a *Hamlet* átvételéről)”, Rishhō Daigaku Bungakubu Kenkyū Kiyō, 1987/3, 95.

Fukuda Tsuneari

A 20. század közepén Fukuda Tsuneari (1912–1994) fordítói és rendezői munkássága új szintre emelte Shakespeare japán nyelvű recepcióját. Első Shakespeare-fordítása a *Hamlet* volt, amelyet 1955-ben a kor egyik kiemelkedő *shingeki* társulata, a Bungaku-za (Irodalmi Társulat) vitt színre.

Shingeki a világháború előtt és után

A *shingeki* mozgalomra a világháború előtt számos stílusirányzat hatással volt, az ibseni realizmustól a Mejerhold-féle expresszionizmusig.⁷⁵ Mindeközben jelentős történelmi folyamatok játszódtak le: a Meiji-kor 1912-ben, a császár halálával véget ért, melyet a Taishō-kor (1912–1926), majd Shōwa császár hosszú uralkodása követett (1926–1989). Japán az első világháborúban a győztesek oldalán állt, ami liberális-demokratikus fellendüléshez vezetett, azonban a nagy gazdasági világválság a szigetországban is erősen éreztette hatását: köszönhetően annak, hogy a parlamentáris rendszernek nem voltak biztos gyökerei, a demokrácia instabillá vált (mely jelenség az egész világon felütötte a fejét).⁷⁶ A *shingeki* főként a baloldali értelmiség befolyása alá került, amelyet a harmincas évek nacionalista-militarista kormányzása nem nézett jó szemmel – s megkezdődött a cenzúra és a háborús terror korszaka.⁷⁷

Takahashi Yasunari a *Hamlet and the anxiety of modern Japan* című tanulmányában megemlíti, hogy 1933-ban a japánok Tsubouchi Shōyō Shakespeare-fordításait ünnepelték, melynek során a cenzúra szempontjából a számukra legbiztonságosabbnak tűnő darabot, a *Hamletet* adták elő – mindezt abban a reményben, hogy a japán titkosrendőrséget megkerülhetik vele.⁷⁸ A tanulmány nem említi, hogy pontosan hol történt ez a bemutató, azonban a Folger Shakespeare Library adatai alapján az előadást a Tsukiji Shōgekijóban (Tsukiji Kiszínház) mutathatták be.⁷⁹ Takahashi megállapítja, hogy Fukuda 1955-ben

⁷⁵ TAKAHASHI, i.m., 107.

⁷⁶ REISHAUER, i.m., 152, 154.

⁷⁷ TAKAHASHI, i.m., 107.

⁷⁸ Ua.

⁷⁹ Elizabeth DEBOLD, „New Acquisition: Photographs of an early 20th-century production of *Hamlet* in Japan”, elérés: https://www.folger.edu/blogs/collation/photographs-hamlet-in-japan/?_ga=2.191643566.543166478.1731706753-1606264212.1730156675, letöltés dátuma: 2024. 11. 15.

bemutatott *Hamlet* rendezéséig „Shakespeare megszűnt a színházi kísérletezés csataterének lenni”.⁸⁰

A második világháborút Japán kapitulációja zárta – történelmük során ez volt az első alkalom, hogy az ország vereséget szenvedett. A Douglas McArthur vezette, nagyjából hét évig tartó amerikai megszállás jelentős változásokat implicált: reformjaikkal egy demokratikusan működő, demilitarizált állam létrehozása volt a cél.⁸¹

A *shingeki* ebben az időszakban tapasztalhatta meg a szabad művészi kibontakozást, az 1950-es évektől azonban belső és külső kritikák érték, részben a Japán Kommunista Párt (JKP) növekvő befolyása, részben egyes művészek háborús kollaborációja miatt. Mindez az 1960-as évekre az *angura*⁸² megerősödéséhez vezetett, amellyel a *shingeki* nem tudott lépést tartani, nem tudta befogadni az olyan kísérletező színházi irányzatokat, mint például a brechti színjátszás vagy az avantgárd.⁸³ A háború utáni időszakban kezdődött meg tehát a nyugati kultúra iránti érdeklődés újabb hulláma, és hamarosan a *shingeki* konfliktusokkal teli, szélsőbaloldali irányultsága miatt politikailag is megosztott művészeti ággá vált.⁸⁴ Erre kiváló példa, hogy 1950-ben a koreai háború kitörésével párhuzamosan a megszálló hatóságok illegálisnak nyilvánították a JKP-t és nagyszabású tisztogatásba kezdtek, melynek következtében 110 baloldali *shingeki* művészt távolítottak el a filmiparból. Ez jelentős pénzügyi csapást mért a színházakra is, mivel a színházi producerek megtagadták az együttműködést a politikailag stigmatizált társulatokkal (illetve sok művész a filmekből befolyt fizetéséből élt meg).⁸⁵

Fukuda Tsuneari *Hamletje*

Az 1937-ben alapított Bungaku-za volt a három nagy társulat (Hayū-za és Mingei) közül az, amely ideológiai kereteken kívülre próbálta helyezni magát.⁸⁶ Fukuda Tsuneari a háború utáni kritikusok közé tartozott, sohasem kötelezte el magát egyik szélsőség mellett sem. Esszéiben rámutatott arra, hogy a háborút nem lehet kizárólag a fizikai erőszakkal egyenlővé tenni, mivel az egyénekre gyakorolt erkölcsi hatása jóval mélyebb. Színházi munkásságában az

⁸⁰ TAHAKASHI, i.m., 107.

⁸¹ REISHAUER, i.m., 193.

⁸² Az *angura* mozgalmat részletesebben a következő fejezetben, Ninagawa Yukio kapcsán tárgyaljuk.

⁸³ Guohe ZHENG, „Rise of shingeki: Western-style theatre” = *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 267.

⁸⁴ Uo., 281.

⁸⁵ Uo., 268.

⁸⁶ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 30.

ideológiától mentes, mélyebb emberi tapasztalatot igyekezett megmutatni, elkerülve a politikai narratívák kínálta egyszerű megváltást, amelyet ő a művészethez viszonyítva primitívnek ítélt meg.⁸⁷ 1963-ban több társával együtt kilépett a Bungaku-zaból és saját társulatot alapított Kumo (Felhő) néven.

Az 1955-ös *Hamlet* előadást erősen befolyásolta, hogy Fukuda 1954-ben megtekintette az Old Vicben a Michael Benthall által rendezett *Hamletet*, amelyben kifejezetten izgatta a szöveg hangzása, az, hogy hogyan hatnak a testi és érzéki tapasztalatok a nézőkre és a színészekre egyaránt. Mindezek alapján jegyzeteket készített az előadásról és megfigyelte a színészek játékát és beszédmódját.⁸⁸ Tapasztalatai később megmutatkoztak a rendezésében és fordításában is, mivel figyelembe vette, hogy az általa írt szöveg milyen színpadi felhasználásra kerül, így fontossá vált, hogy a cselekvés és a mondandó összhangban álljon. 1965-ben Fukuda meghívta Benthallt a Kumo társulathoz, hogy rendezze meg a *Rómeó és Júliát*, ezáltal megismertette a japán közönséget az „eredeti” nyugati színrevittel.⁸⁹ Tulajdonképpen Benthall volt az első hivatásos, külföldi rendező Japánban.

Fukudát nem egy historizáló előadás létrehozása foglalkoztatta, hanem azt vizsgálta, hogy az Erzsébet-kori előadások nyitott színházi terének köszönhetően hogyan kapcsolódott a színész a közönséggel. Függöny és díszletváltás nélkül dolgozott⁹⁰ és ahelyett, hogy a színészeket statikus érzelmi állapotba helyezte volna, inkább egy jelenet belső dinamikájára és a karakterek közötti interakcióra helyezte a hangsúlyt. A cél az volt, hogy aktívabb „nézésre” ösztönözze a befogadókat, kiszakítva őket a hagyományos japán színházi konvenciókból, ahol a közönség passzív szemlélője az eseményeknek.

Fukuda *Hamlet*-rendezése szakított a *shingeki* realizmus iránti elkötelezettségével, és egy intellektuálisabb, szimbolikusabb játékot hozott létre, amely a japán közönség számára új értelmezési lehetőségeket kínált. Rendezőként nem a karakterek Sztanyiszlavszkij-féle pszichológiai motivációját kereste, hanem mindig az adott jeleneten belüli dinamikával dolgozott.⁹¹ Nem próbálta leegyszerűsíteni vagy egységesíteni Hamlet motivációit, hanem hagyta, hogy a különböző érzelmi és gondolati rétegek természetes módon ütközzenek a színpadon. Nem fordult Tsubouchi stílusához, mivel Benthall rendezéséből inspirálódott, azaz

⁸⁷ Benito ORTOLANI, „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki” = *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, szerk. Donald H. SHIVELY, Princeton, Princeton University Press, 1971, 470.

⁸⁸ MOTOYAMA, i.m., 12–13.

⁸⁹ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 45.

⁹⁰ ORTOLANI, i.m., 476.

⁹¹ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 31.

sokkal inkább a nyugati színházi hagyományhoz nyúlt, hogy hitelessé tegye rendezését.⁹² Hamlet szerepét a neves író, Akutagawa Ryūnosuke fia, az elismert *shingeki* színész, Akutagawa Hiroshi (1920–1981) alakította, lendületes és közvetlen figurát hozva létre. Fukuda tehát nem keresett racionális indítékokat Hamlet cselekedeteire, inkább azt hangsúlyozta, hogy az esetleges ellentmondások vagy furcsaságok a viselkedésében fontos részei a karakter és a darab komplexitásának.

Fukuda az 1957-ben írt *Bevezetés a színház világába* (劇場への招待, *Gekijō e no shōtai*) című könyvében kritikusan viszonyult a Shakespeare-t előszeretettel választó rendezőkhöz, szerinte ők gyakran önmagukat állítják a középpontba, ezáltal a darabokat átírják úgy, hogy saját értelmezéseiket erőltetik bele. Megtehetik, mivel sem a mű szerzője, sem a korabeli közönsége nem él, így nem élhetnek kifogással a változtatások kapcsán.⁹³ Fukuda szerint azonban pontosan ezek a beavatkozások azok, amelyek megcsonkítják a darabot és korlátozzák a közönség szabadságát az individuális értelmezésben. Azzal, hogy a rendezők racionális magyarázatot próbálnak adni például Hamlet apja Szellemének a megjelenésére, megfosztják a nézőket attól, hogy az előadást eredeti mélységeiben tapasztalják meg és gondolatban korrelációt vonjanak a különféle eseményekkel. Azt, hogy pontosan mely előadásokra, rendezőkre gondolhatott Fukuda, nem egyértelmű – emeli ki Kishi és Bradshaw a *Shakespeare in Japan* című tanulmánykötetükben.⁹⁴ Ami viszont bizonyos, hogy Fukuda ráébredt, a *Hamlet*et nem szabad a realizmus jegyében született drámákkal együtt értelmezni: „a kontradikciók és szembenállások ugyanolyan esszenciálisak Shakespeare-nél, mint magánál az életben, és ezek a kiegyenlítésre tett próbálkozások még akkor is halálosak, ha az előadás látványosnak tűnik.”⁹⁵

Az 1955-ös *Hamlet* radikálisan új szövegdraturgiai megközelítést is alkalmazott, amelyben a nyelv ereje központi szerepet kapott. Fukuda azt állítja, hogy Shakespeare drámáiban a cselekvés a szóban is realizálódik: eszköz, amely a karakterek kiterjesztett kezeként, lábaként funkcionál.⁹⁶ Szemben a Tsubouchi által használt archaikus lírai nyelvezettel, Fukuda nagyobb közérthetőségre törekedett, így előadása erőteljesebb színházi

⁹² TAHAKASHI, i.m., 109.

⁹³ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 32.

⁹⁴ Uo., 32.

⁹⁵ Uo. (Saját fordítás.)

⁹⁶ Daniel GALLIMORE, „Setting the Pace: A Dromology of Shakespeare Translation in Post-War Japan”, elérés: <https://www.sheikusupia.net/newpage>, letöltés dátuma: 2024. 10. 29.

élményt nyújtott. A fordítás köztudottan áldozatokat kíván, különösen az angoltól annyira eltérő nyelv esetében, mint a japán, amelyben például a személyes névmások használata és kiválasztása mondhatni külön művészet. A japán szórend, ahol például az állítmány mindig a mondat végére kerül, nehézséget jelenthet, hiszen eltolódhatnak a dramatikus súlypontok.⁹⁷ Felmerül emellett az a kérdés, hogy érdemes-e egyáltalán megtartani az eredeti szövegben használt verses formát, tekintve, hogy két eltérő lírai hagyománnyal rendelkező kultúráról beszélünk. Egyrészt a japán nyelv nem szótagokban, hanem morákban gondolkozik, amelyekből a hagyományos versformák (mint a tanka vagy a haiku) már több mint ezer éve 5 és 7 morás verssorokat építenek.⁹⁸ Hamlet neve japánul *Hamuretto* (ハムレット), ami 5 morát tesz ki, tehát megszólítása egy teljes verssort foglal el. Másrészt, prozódiaileg az angol nyelv hangsúlyos, míg a japán nyelvre a „pitch accent”, a hangmagasság változása jellemző, amely alapvetően kölcsönöz egyfajta dallamosságot a beszédnek. Mivel dolgozatunk fókuszában nem a szövegek elemzése áll, a fordítás nyelvészeti, filológiai oldalát itt ennél mélyebben nem tárgyaljuk, és egyetlen példán szemléltetjük csupán újító jellegét. Fukuda változatában a személyes névmások használata minimális, és olyan semleges hangnem került megteremtésre, amely hidat képez Shakespeare és Japán között. Ez a semleges stílus tette lehetővé, hogy Hamlet szélesebb érzelmi és kapcsolati spektrumot láttasson anélkül, hogy a japán nyelvben megszokott, túlzottan formális vagy státuszközpontú névmáshasználat dominálna. Az ilyen megoldások által Fukuda karakterei elérhetőbbnek és egyetemesebbnek tűntek. Fontosnak tartjuk kiemelni, hogy bár a 1960-as '70-es évek színházi alkotói még előszeretettel nyúltak fordításaihoz, azonban ma már avítnak és bonyolultnak hatnak dramatikus szövegei, köszönhetően a nyelv folyamatos fejlődésének.⁹⁹

Fukuda Tsuneari rendezése egyrészt rávilágított a modernizáció hiányosságaira, valamint a japán társadalomban és a színházban létrejövő modern én törekény konstrukciójára. Másrészt érzékelte a modern nyugati identitás zsákutcáját is, amelyhez a felvilágosodás – vagy akár a romantika – óta vezető út során jutott el. A racionalizmus, az individualizmus, valamint a modern én magányossága által kiváltott krízis nem csupán a nyugati társadalmak problémája, hanem Japáné is, amely egyetlen évszázad alatt kényszerült megélni azt, amit

⁹⁷ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 40-41.

⁹⁸ VIHAR, i.m., 13.

⁹⁹ KISHI és BRADSHAW szerk., i.m., 58.

Európa három alatt tapasztalt meg.¹⁰⁰ Fukuda úgy vélte, a színház teret adhat a modernitás megteremtésének, kritikájának és meghaladásának együttes megvalósításához. Ennek jegyében lett Hamlet szellemes, mozgékony és elegáns karakter, aki képes személyiségének gazdag spektrumát felvonultatni anélkül, hogy romantikus magányba vagy intellektuális cinizmusba süllyedne. Fukuda nyomán egyértelművé vált, hogy Shakespeare „ódivatúnak” tartott alakja helyett maga a *shingeki* vált idejétműlttá.¹⁰¹ Munkásságára visszatekintve elmondhatjuk, hogy bár a *shingekit* kritikával illette, hozzájárult ahhoz, hogy a mozgalmat továbbfejlessze, *Hamlet*-rendezése így a kor kimagasló eredményévé vált.¹⁰²

Forrásanyagok hiányában nem áll módunkban ennél részletesebben rekonstruálni az 1955-ben bemutatott *Hamletet*, azonban törekedtünk egy olyan összefoglaló megírására, mely további kutatások alapjául szolgálhat. Fukuda Tsuneari Shakespeare iránti hűsége abban mutatkozik meg, hogy az eredeti művek tartalmát és gondolatvilágát igyekezett átültetni, ahelyett, hogy a japán lírai hagyományok mentén próbálta volna megragadni a Shakespeare-élményt. Ez a rendezés kutatásunk szempontjából különösen releváns, mivel az identitáskeresés és az újraértelmezés központi szerepét érzékelteti a háború utáni Japán kulturális önreflexiójában.

¹⁰⁰ TAKAHASHI, i.m., 108.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² Uo., 109.

Ninagawa Yukio

Az 1960-as évektől kezdve Nyugaton a színházi világ egyre inkább rendezőcentrikussá vált, többek között olyan alkotók munkássága révén, mint Peter Brook, Jerzy Grotowski és Robert Wilson. Ezzel szemben Japánban még az ezredforduló után is ritkábban fordul elő, hogy egy előadás kizárólag egy adott aspektusra, egy erős értelmezésre koncentráljon, és kevesebb olyan alkotó tevékenykedik, aki teljes mértékben a rendezés művészetére szakosodott. A japán színházban számos drámaíró saját darabjainak rendezőjeként is működik, bár akad jó pár olyan művész is, aki kifejezetten rendezői tehetségével és kreativitásával szerzett hírnevet.¹⁰³

***Shōgekijō*: kis színház mozgalom**

A *shōgekijō* (szó szerint: kis színház) avantgárd mozgalom az 1960-as években alakult ki, a *shingeki*vel szemben határozva meg magát, szakítva annak realizmus-imádatával és ideológiai irányultságával. A *shōgekijō* az *angurából* nőtte ki magát, amely kifejezés a japán *underground* szóösszevonásból¹⁰⁴ jött létre.¹⁰⁵ Amint az előző fejezetben tárgyaltuk, a második világháború után a *shingeki*t több irányból is kritika érte, nem tudott lépést tartani az új stílusirányzatokkal. A *shingeki* alkonya az *angura* felemelkedését eredményezte, amikor is olyan színházi alkotók, mint Kara Jūrō,¹⁰⁶ Ninagawa Yukio, Suzuki Tadashi,¹⁰⁷ Betsuyaku Minoru,¹⁰⁸ kisebb tereket, pincéket béreltek ki és alakítottak át, hogy helyszínül szolgáljon színházi kísérleteiknek.¹⁰⁹ Az említett művészek nem csupán a realizmus adta lehetőségeket kérdőjelezték meg, hanem a nyugati befolyással szemben önálló formába akarták önteni színházi víziójukat, merítve a japán kultúrából.¹¹⁰ Suzuki Tadashi formanyelve például a nő

¹⁰³ Ronald CAVAYE, Paul GRIFFITH és Akihiko SENDA szerk., *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo, Kodansha International, 2004, 233.

¹⁰⁴ アンダーグラウンド演劇, *andaagurando engeki*

¹⁰⁵ CAVAYE, i.m., 215.

¹⁰⁶ Kara Jūrō (1940–2024) a *shōgekijō* ikonikus alakja. Munkásságát 1963-ban kezdte a Jōkyō Gekijōnál. 1967-től gerilla előadásait Japán-szerte sátrakban vagy a szabad ég alatt rendezte, mely miatt a hatóságokkal is összetűzésbe keveredett. 1997-től a Yokohamai Nemzeti Egyetemen működött professzorként.

¹⁰⁷ Suzuki Tadashi (1939–) a Suzuki-módszer megalkotója, a Suzuki Company of Toga (SCOT) alapítója.

Néhány híresebb munkája: *A trójai nők* (először 1974-ben rendezte), *Oidipusz király*, *Elektra*.

¹⁰⁸ Betsuyaku Minoru (1937–2020) drámaíró, aki Beckett drámáiból inspirálódva megismertette az abszurd színjátszást Japánnal. Első alkotását, a *Zōt* (Elefánt, 1962) a hirosimai tragédia inspirálta.

¹⁰⁹ CAVAYE, i.m., 215–216.

¹¹⁰ KAN Takayuki, „Sixties Theatre” = *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 289.

visszafozott eleganciájából inspirálódott és, a nő és kabuki színházi képzésből alakította ki a Suzuki-módszert kortárs színházi igénnyel.¹¹¹ E módszer az egész világon (el)ismert képzés, amely nem csupán a színész fizikai tréningjére koncentrál, hanem a testtel, térrel és másokkal való tudatos jelenlétet, magas szintű mentális edzettséget követel meg.¹¹² Ninagawa Yukio, Suzukitól eltérően, egy látványos, extravagáns stílust alakított ki: olyan formanyelvet, melyben a nyugati és a japán színház egyenértékű, egyfajta esztétikai szintézist alkot,¹¹³ és saját kultúrájának elemei gyakran (pusztán) esztétikai funkciót töltenek be.¹¹⁴

Az *angura* fénykorának az 1960–1970-es éveket tartják, azonban kísérletező szelleme közel sem halt ki, csupán közös nevezőre jutott a *shingekivel*, és együttesen képviselik más irányzatokkal (Takarazuka,¹¹⁵ *butō*¹¹⁶) a kortárs színházat a hagyományos műfajok mellett.¹¹⁷ A *shōgekijō* rendezői a 21. században is színvonalas előadásokkal járják be a világot, például Suzuki Tadashi 2023-ban Magyarországon, a Nemzeti Színházban is bemutatta *A trójai nők* és az *Elektra* című darabját a 11. Színházi Olimpia keretében.¹¹⁸

Ninagawa Yukio munkássága

Ninagawa Yukio interkulturális színházi előadásai révén vált ismertté, pályafutását *shingeki* színészként kezdte, később, 1968-ban megalapította a Gendaijin Gekijō nevű *shōgekijō* társulatot. 1974-től Ninagawa a Toho (Japán egyik legnagyobb szórakoztatóipari cége) számára vitt színre népszerű görög és Shakespeare-tragédiákat. Munkáiban a szöveg iránti tisztelet hangsúlyos: még klasszikus darabok rendezésekor is ritkán hagy ki sorokat vagy alkalmaz jelentős változtatásokat. Ezzel párhuzamosan gyakran helyezi műveit japán vagy ázsiai közegbe, s nyújt gazdag vizuális élményt. Első Ázsia-központú görög tragédiája Euripidész *Médeia* című darabja volt, amelyet 1978-ban állított színpadra. A címszerepet Hira

¹¹¹ KOZMA Gábor Viktor, „Az előadás akkor veszi kezdetét – A Suzuki-módszerről”, *Játéktér*, 2016/3, 25–26.

¹¹² Uo., 26.

¹¹³ Jon M. BORKERING, „Ninagawa Yukio’s Intercultural Hamlet: Parsing Japanese Iconography”, *Asian Theatre Journal*, 2007/2, 371.

¹¹⁴ Daniel GALLIMORE, „Ninagawa’s *Macbeth*” = *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 493.

¹¹⁵ A Takarazuka Revü (Takarazuka Kagekidan) 1913-ban, Takarazuka fürdővárosának reklámozására jött létre – mára népszerű műfajjá nőtte ki magát. Mivel a nők több, mint két évszázadig el voltak tiltva a színpadtól, a Takarazuka látványos, nyugati stílusú zenés darabjaiban kizárólag nők játszhatnak. Öt társulat jött létre: Virág, Hold, Hó, Csillag és Kozmosz. Az *otokoyaku* férfi szerepet játszik, míg a *musumeyaku* hölgyet.

¹¹⁶ A *butō* az 1950-es évek végén létrejött modern, avantgárd táncos műfaj, amelyet Hijikata Tatsumi (1928–1986) és Ōno Kazuo (1906–2010) alapított.

¹¹⁷ CAVAYE, i.m., 216, 244, 255.

¹¹⁸ A Nemzeti Színház honlapján megjelent színlapok, elérés *Elektra*: <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/elektra>; *A trójai nők*: <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/a-trojai-nok-1>, letöltés dátuma: 2024. 11. 16.

Mikijirō (1933–2016) alakította, aki az *onnagata* hagyományát idézte meg. A kórus tizenhat férfitagja *shamisen*en játszott. Ezt a produkciót 1983-tól Rómában, Athénban, Londonban és New Yorkban is bemutatták, ahol a kritikusok elismeréssel fogadták. Ninagawa 1980-ban bemutatott *Macbeth*-rendezése hasonlóképpen kiemelkedő sikert aratott.¹¹⁹

Ninagawa első Shakespeare-rendezése a *Rómeó és Júlia* volt, amelyet 1974-ben vitt színpadra a Nissay Színházban, egyedi stílusával új lendületet adva a hagyományos kereskedelmi színháznak. Az 1980-ban bemutatott *Ninagawa Macbeth* különleges, buddhista oltárt idéző színpadképével és 16. századi japán környezetével nemcsak Japánban, hanem a nemzetközi fesztiválokon is kiemelt figyelmet keltett, többek között Edinburgh-ban, Londonban és New Yorkban. A cselekmény a négy évszázaddal korábbi Japánban játszódott, miközben a szereplők eredeti neveikhez hűek maradtak, ám mindannyian hagyományos kimonót viseltek, beleértve Macbeth karakterét is. A három boszorkány megformálása az *onnagata*-játszás hagyományát követte. A darabhoz Kurosawa Akira (1910–1998) *Véres trón*¹²⁰ című filmje szolgált inspirációként, amely szintén a *Macbeth* történetét helyezte japán történelmi kontextusba.¹²¹ Ninagawa később más Shakespeare-műveket is újszerűen értelmezett. A *Vihar* egyik változatában például párhuzamot vont Prospero sorsa és Zeami száműzetése között, az előadást egy próbája formájában mutatták be, ahol a szereplők összecsucskható székeken ültek a színpad körül, miközben a technikai személyzet látható maradt a nézők számára.¹²²

Számos további előadása is kiemelkedő figyelmet kapott, például a *Szentivánéji álom* és a *Pericles*. 1998-ban elindította a *Sai no Kuni* Shakespeare-sorozatot, amelynek célja a drámaíró teljes életművének színrevitele volt a Saitama Arts Theaterben. A projekt keretében 1999-ben a Royal Shakespeare Companyvel közösen mutatták be a *Lear királyt*, amelyben Nigel Hawthorne (1929–2001) a főszerepet, Sanada Hiroyuki (1960–) pedig a bolondot alakította.¹²³

¹¹⁹ CAVAYE, i.m., 234.

¹²⁰ A *véres trón* c. film az Edo-korszak előtti japán polgárháborúk idejében játszódik. A film a feudális Japán világát idézi meg, ahol Taketori Washizu, egy szamuráj prófécia hatására árulásba sodródik, miközben felesége manipulációja is fokozza hübriszt és abból fakadó tragédiáját. Kurosawa rendezése és a japán nő színház vizuális elemei különleges atmoszférát teremtenek, amely egyszerre tisztelig Shakespeare műve előtt és helyezi azt japán kulturális környezetbe.

¹²¹ CAVAYE, i.m., 252.

¹²² BORKERING, i.m., 373.

¹²³ Uo., 252, 253.

Ninagawa a nyugati klasszikusok színpadra állításakor arra törekedett, hogy a hagyományos japán színházi technikákat beépítse az előadásaiba, és egyúttal eltávolodjon a mimetikus, nyugati színházi megközelítéstől. E mögött az a szándék húzódott, hogy új életet leheljen a klasszikus japán színház azon elemeibe, amelyek a modern *shingeki* drámában háttérbe szorultak. Egyúttal arra vállalkozott, hogy megszüntesse Shakespeare Japánban elfoglalt magasztos, távolságtartó státuszát, és az angol drámaíró műveit közérthetőbbé tegye, olyan vizuális elemek alkalmazásával, amelyek a japán kulturális hagyományokból merítenek. Egyedülálló képi világgal bíró rendezései nemcsak Japánban, hanem Nyugaton is jelentős sikereket értek el. Munkássága ott is új és eredeti megközelítést kínált Shakespeare és más klasszikusok számára, miközben szemléletessé tette, hogy a japán kulturális elemek miként gazdagíthatják a nyugati színház hagyományait.¹²⁴

Ninagawa 1998-as *Hamlet*-rendezése

Ninagawa 1998-as *Hamlet*-rendezése egy olyan lehetséges irányt mutat, amely sikeresen egyesítette Shakespeare szövegét a japán színház hagyományaival. Amint már említettük, Ninagawa ritkán húzott ki vagy írt át nagyobb részeket a dramatikus szövegekből, s ez esetben sem módosított számottevő mértékben Kazuko Matsuoka fordításán. Az előadás a Barbican International Theatre Event (BITE 98) részeként japán nyelven, angol feliratok nélkül is bemutatásra került, amelyet felvételen mi is megtekintettünk. Ez az alkotás nem csupán esztétikai értékeket teremtett, hanem a nyugati dráma és a japán hagyomány közötti kreatív párbeszédre is példát szolgáltatott.

A díszlet tekintetében Helsingör újraértelmezése központi szerepet kapott, és a hátsó színpad konceptuális átalakítása révén valósult meg, ahogyan ezt Ninagawa már 1995-ös *Hamlet*-rendezésében is tette:¹²⁵ egy kétszintes, fülkeszerű öltözőkből álló, multifunkcionális építményt alkotta a háttér. A fülkék tükrökkel és személyes tárgyakkal berendezve, egyszerre szolgáltak praktikus öltözőként, valamint a kastély belső tereinek és külső helyszíneinek vizuális megfelelőjeként. A színpadkép – a képi intertextualitás példajaként – ismerős lehet a Shakespeare-szenográfiában jártasok számára: Nyikolaj Okhlopkov 1954-ben Moszkvában bemutatott *Hamlet*jében hasonló kétszintes, fémkeretes páholyokat

¹²⁴ Uo., 370.

¹²⁵ Conor HANRATTY, *Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa*, London, Bloomsbury, 2020. 97.

alkalmaztak az Egérfogó-jelenetnél, amelyek a díszletül szolgáló hatalmas falból, afféle „vasfüggönyből” nyíltak meg.

A díszlet másik központi eleme: a meztelen vaslépcsők Leopold Jessner 1920-as évekbeli rendezéseinek Emil Pirchan tervezte lépcsőit (*Jessnertreppen*) idézték.¹²⁶ A lépcső hétköznapi használati módján kívül lehetőséget kínált a szereplőknek a rejtőzködésre, láthatóvá tette a dán udvari hierarchiát, illetve a Hamlet által felbérelt színtársulat is itt játszott, amelyhez a rendező egy hagyományos japán kulturális elemet emelt át, a *hinadant*.¹²⁷ A babafesztivál alkalmával használt, többszintes kirakatrendszer Ninagawa értelmezésében a társadalmi rétegződést és a hatalmi viszonyokat reprezentálta. A darab elején Ophelia babákat helyezett el egy hétrétegű állványon, megmutatva ártatlanságát, boldogság iránti reményeit. Később, a színház a színházban jelenet során a színpad vörös szövettel borított lépcsősora életnagyságú *hinadanként* funkcionált, így, bár a motívum kezdetben Ophelia lényének és törekvéseinek metaforájaként jelent meg, itt a hatalmi hierarchia vizuális tablójává vált. A lépcső a végső párbajban kapott új értelmet, ahol a tetőpontjáról történő zuhanás a bukás elkerülhetetlenségét és a hatalom törekvését tette drámaian kézzelfoghatóvá.

A hagyományos kezdést, a függöny felgördülését felváltotta az előadás születésének nyílt bemutatása: az öltözők a díszlet szerves részévé, a valóság és a fikció liminális terévé váltak. A *Hamlet* közönsége szemtanúja lehetett a színpad mögötti folyamatoknak, ahogyan a színészek a szerepeikre készülnek: sminkelnek, próbálnak, bemelegítenek. Azáltal, hogy a szereplők egyúttal színészekként is megjelentek, Ninagawa nem csak a szerepjátszást és a (szó szerint és átvitt értelemben is vehető) kétszínűséget világította meg, hanem a darab belső megtévesztéseit az élet általános, megrendezett mivoltával kapcsolta össze. A kezdőjelenet hangsúlyozta a *Hamlet* metaszínházi vonásait, az (ön)reprezentáció mesterséges voltát. A kulisszák feltárásával a rendezés megszüntette a nézők és a színpad közötti hagyományos, misztikus határt, és azt húzta alá, hogy az előadás nem csupán a cselekmény bemutatásának terepe, hanem egy sokrétű művészi folyamat. Hamlet szavai, „Látszik», felség?... Hát nem!

¹²⁶ Leopold Jessner (1878–1945) német expresszionista színházi alkotó, akinek a berlini Staatstheaterben az 1920-as években rendezett előadásai mérföldkőnek számítanak a Shakespeare-játszás történetében. *Encyclopedia Britannica*, elérés: <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Jessner>, letöltés dátuma: 2024. 11. 18.

¹²⁷ A *hinadan* egy hagyományos japán díszítőelem, lépcsőzetes babatartó állvány. A *hinamatsuri*, azaz lányok napján használatos. Az ünnep keretében kiállítják a papírból vagy porcelánból készült figurákat, amelyek a császári udvar tagjait ábrázolják. A legfontosabb figurák a császár és császárné, akiket a legfelső szinten helyeznek el. Alattuk különböző udvaroncok, szolgák, zenészek, és egyéb udvari személyeket ábrázoló figurák találhatók, mindegyikük a hagyományos, Heian-kori udvari öltözetben.

Nekem nincs »látszik«!»¹²⁸ ebben a kontextusban különösen hangsúlyossá váltak, láthatóvá téve a hitelesség és annak látszata (az előadás) közötti feszültséget.

A díszlet kiemelt elemeként szolgáltak a színpadot uraló függönyök – amely megoldás Edward Gordon Craig *Hamlet*-rendezése (Moszkva, 1911) után terjedt el –, és finom, gomolygó mozgásukkal határozottan elkülönítették az öltözőket. A hullámzó szövetek az előadás során olyan képzeteket keltettek, illetve olyan fogalmakat idéztek meg, mint a rejtőzködés, a természetfeletti jelenlét vagy az érzelmi káosz. A drámai csúcspontokat gyakran a függönyök mozgása, különösen összezáródásuk jelezte, erőteljesen ábrázolva a titoktartás és a manipuláció központi kérdéseit.

A már említett színház a színházban jelenetben a társulat a hagyományos japán színházi elemeket ötvözte, amely az *onnagaták* megjelenésében, a színészek öltözetében, mozgásában és beszédmódjában volt tetten érhető. Az előadás tudatosan emelte ki a mesterséges színpadi hatásokat, különösen Hamlet apja Szellemének ábrázolásában, amely a nő színházból ismert csúszó léptekkel történt. A nő színpada a transzcendens és a földi világ találkozásánál helyezkedik el, ahol a színészek a *kamik*¹²⁹ világában lépkednek, így a mozgásforma átemelése éteri, túlvilági jelenlétet kölcsönzött a karakternek. Az olyan hagyományos japán hangszerek pedig, mint a bambuszfuvola és a *shamisen* különösen a kulcsjelenetek atmoszférájának megteremtését szolgálták, tovább erősítve a japán színpadi eszköztár integrálását.

A jelmezek szintén a keleti és nyugati stílusok összeolvasztásával jöttek létre, olyan vizuális világot teremtve, amely átlép a kulturális határokon. Claudius viselete kínai ihletésű hímzést ötvözött japán szabásvonalakkal, amelyet értelmezhetünk egy utalásként arra az időszakra, amikor Japánban meghatározóak voltak a Kínából érkező kulturális és társadalmi hatások. Gertrude ruházata a díszes kimonók és modernebb formák között helyezkedett el, míg Hamlet ruhája a Shakespeare-szöveghez igazodva fekete köntösből állt.¹³⁰ Ezek a látványelemek nem csupán esztétikai értéket képviseltek, hanem szerves részévé váltak annak a dialógusnak, amely Shakespeare időben, földrajzilag és kulturálisan is roppant távoli drámáját és az ismerős japán hagyományokat helyezte közös térbe, erőteljesen kihangsúlyozva a kulturális kölcsönhatások gazdagságát. E kulturális kölcsönhatások azonban

¹²⁸ SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2017, 23

¹²⁹ Japán kifejezés a szellemlényekre; istenség, lélek.

¹³⁰ SHAKESPEARE, i.m., 23

történetileg nem csak Shakespeare-től, Európából és az Egyesült Államokból érkeztek, hanem például Kínából is.

„Japán a Kína-központú kelet-ázsiai világrendszer peremén helyezkedett el két évezreden keresztül, ehhez igazodott, átvette annak eredményeit, de időről időre bezárkózott, és az átvételeket addig alakította saját képére, míg azok „eljapánosodtak”, azaz a japán sajátosságoknak megfelelő viszonyokhoz alakultak. A japán hagyomány és jellegzetességek mindig felülkerekedtek a külföldi befolyás és átvételek rendszerén [...]”.¹³¹

Ezt figyelembe véve, a királyi család (Hamlet, Gertrude és Claudius) öltözetének értelmezését kiterjeszthetjük a teljes alkotásra és a japán gondolkodásmódra is: viselhetnek bár kínai vagy nyugati ihletésű jelmezeket, mindig is tükrözni fogják a japán sajátosságokat, azokat az elemeket, amelyek mélyen gyökereznek a japán kulturális identitásban. Így a jelmezek nem csupán dekorációs elemek, hanem a japán kultúra átfogó asszimilációs és adaptációs folyamatainak vizuális lenyomatai. Mindez arra is rámutat, hogy a külső hatások befogadása és újraértelmezése a japán művészetben nem csupán passzív átvétel, hanem aktív, kreatív folyamat, amely a japán esztétikai és gondolkodásmódbeli alapértékek megerősítését szolgálja.

Ez a gondolatmenet megvilágítja a Shakespeare-mű színrevitelének kettős célját is. Egyrészt a tisztelgést a nyugati kulturális hagyományok előtt, hiszen Ninagawa alig változtatott az eredeti szövegen, és különféle díszletelemek átemelésével (Jessnertreppen, Craig drapériái) megmutatta kapcsolódását a nyugati Shakespeare-játszás hatástörténetileg kimagasló példáihoz. Másrészt a rendező kihangsúlyozta a japán identitást egy olyan kontextusban, amelyben a keleti és nyugati értékek folyamatos párbeszédben állnak egymással. A jelmezek és a díszlet így a kulturális kölcsönhatások térképeként is értelmezhetők, megjelenítve a japán hagyományok alkalmazkodó, mégis önazonos jellegét.

¹³¹ FARKAS, i.m., 8.

Kitekintés és összefoglalás

A jövőben célunk, hogy a japán Shakespeare-recepciót részletesebben vizsgáljuk elsődleges források alapján, beleértve a japán nyelvű kritikák, rendezői jegyzetek, és színházi dokumentumok elemzését. Kutatásunk hozzájárul a Shakespeare japán recepciójával kapcsolatos kutatásokhoz, miközben rámutat a terület esetleges hiányaira és a kutatási limitációkra. Az itt feltárt kérdések és problémák alapjául szolgálhatnak további interdiszciplináris kutatásoknak, melyek még árnyaltabb képet festhetnek Shakespeare ázsiai örökségéről.

Dolgozatunk a Meiji-korban kezdődő nyugati művészeti és kulturális beáramlástól indulva részletezi a *shinpa* és *shingeki* mozgalmak kialakulását és fejlődését, a Tsubouchi Shōyō által végzett úttörő munkát, Fukuda Tsuneari nyugatias rendezését, valamint Ninagawa Yukio *shōgekijō* vonatkozású rendezését. A dolgozat gazdagon illusztrálja, hogyan formálták a történelmi és társadalmi körülmények a japán Shakespeare-értelmezéseket, és miként alkalmazkodtak ezek a darabok az eltérő kulturális kontextushoz. Shakespeare-t nem csupán átvették, hanem a kezdetekben átírták és „japánosították”, a második világháború után teljesen nyugati módon adták elő, majd Ninagawa által végleg a japán színházi identitás részévé tették. Az eredmények egyértelműen megerősítik, hogy a Shakespeare-adaptációk nem pusztán az angol irodalom importálását jelentették, hanem egy komplex kulturális párbeszéd részét képezték, amely során a japán színház és társadalom önmagáról is új értelmezést nyert.

Kawakami kabuki és *shinpa* határán álló rendezése 1903-ban még a hagyományos színházat ismerő közönség igényeit elégítette ki, amely nézői attitűd viszont 1911-ben megnehezítette Tsubouchi újíto szándékú előadásának befogadását. Bár vegyes fogadtatásban részesült, rávilágít arra a feszült társadalmi közegre, ahol a modernitás iránti vágy és a nemzeti, hagyománytisztelő érzetek, Nyugat és Kelet összeértek. Tsubouchi olyan korban alkotott, amelyben Japán hatalmas változásokon ment keresztül, mégis igyekezett megtartani függetlenségét és önállóságát. Fukuda Tsuneari erős igénye a Nyugat autentikus átvétele iránt a japán társadalom második világháborút követő kiábrándulását és identitás-válságát figyelembe véve válik érthetővé. *Hamlet*je, amely mélyen inspirálódott a Michael Benthall által rendezett *Hamlet*ből (1954), tükrözi ezt a kifelé irányuló figyelmet, újíto szellemet. Ninagawa Yukio, aki az avantgárd *angura* mozgalmából emelkedett nemzetközileg elismert rendezővé, találta meg azt az arany középutat, amelyben a japán és nyugati kultúra

egyenrangúként jelenik meg, élő és dinamikus művészeti entitást alkot. Kawakami és Ninagawa rendezései nyitják és zárják e kört, amely megmutatja, hogyan talált vissza a japán társadalom a hagyományaira büszke szelleméhez. Az általunk elemzett *Hamlet*-rendezések tükrözik azt a korszellemet, amely saját korukban uralkodott, másfél évszázadnyi társadalmi és kulturális változás lenyomataiként.

Irodalomjegyzék

Könyvek, tanulmányok, tanulmánykötetek és folyóiratcikkek:

- BORKERING, Jon M., „Ninagawa Yukio’s Intercultural *Hamlet*: Parsing Japanese Iconography”, *Asian Theatre Journal*, 2007/2. 370–397.
- CAVAYE, Ronald, Paul GRIFFITH, SENDA és Akihiko szerk., *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo, Kodansha International, 2004.
- DOMA Petra, *Az idegen vonzásában*, Pécs, Kronosz, 2022.
- DURÓ Győző, „»Valaki történik...«: A nóról – öt tételben” = *Nó-drámák: Középkori japán színházak*, ford. KEMENCZKY Judit, szerk. DURÓ Győző, Budapest, Orpheusz, 1994. 7–30.
- FARKAS Ildikó, *A japán modernizáció ideológiája*, Budapest, L’Harmattan, 2018.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, szerk. FEHÉR M. István, RADNÓTI Sándor, Budapest, Osiris, 2003².
- GALLIMORE, Daniel, „Ninagawa’s *Macbeth*” = *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 492–493.
- HANRATTY, Conor, *Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa*, London, Bloomsbury, 2020.
- Jan ASSMAN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2004.
- JAUSS, Hans Robert, „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = H.R.J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. K-Sz. Z., Budapest, Osiris, 1997. 320–372.
- KAN, Takayuki, „Sixties Theatre” = *A History of Japanese Theatre*, SALZ, Jonah szerk., Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 289–320.
- KANO, Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan*, New York, Palgrave, 2001.
- KAWACHI, Yoshiko, „Shakespeare and Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 2005/2. 63–73.
- KAWACHI, Yoshiko, „Shakespeare’s history plays in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 2006/3. 45–55.
- KISHI, Tetsuo és BRADSHAW, Graham szerk., *Shakespeare in Japan*, London, Continuum, 2006.
- KOBAYASHI, Kaori, „Shakespeare and National Identity: Tsubouchi Shoyo and His Authentic Shakespeare Productions in Japan”, *Shakespeare*, 2006/1. 59–76.
- KOKUBU Tamocu, *A japán színház*, ford. KOPCSENI Péter, szerk. SZÉKELY György, DURÓ Győző, Budapest, Gondolat, 1984.
- KOMIYA, Toyotaka, *Japanese Culture in the Meiji Era: Music and Drama*, ford. Donald KEENE, III, Tokyo, The Toyo Bunko, 1969².

- KOZMA Gábor Viktor, „Az előadás akkor veszi kezdetét – A Suzuki-módszerről”, *Játéktér*, 2016/3. 25–31.
- MORTON, Leith, *The Alien Within: Representations of the Exotic in Twentieth-century Japanese Literature*, University of Hawai‘i Press, Honolulu, 2009.
- MOTOYAMA, Tetsuhito, FIELDING, Rosalind és KONNO, Fumiaki szerk., *Re-Imagining Shakespeare In Contemporary Japan*, London, Bloomsbury, 2021.
- ORTOLANI, Benito, „Fukuda Tsuneari: Modernization and *Shingeki*” = *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, szerk. SHIVELY, Donald H., Princeton, Princeton University Press, 1971. 463–500.
- POWELL, Brian, „Birth of modern theatre: *shimpa* and *shingeki*” = *A History of Japanese Theatre*, szerk. SALZ, Jonah, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 200–225.
- POWELL, Brian, „One man’s *Hamlet* in 1911 Japan: Bungei Kyokai production in the Imperial Theatre” = *Shakespeare and the japanese stage*, szerk. SASAYAMA, Takashi, MULRYNE, J. R. és SHEWRING, Margaret, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 38–53.
- RAZ, Jacob, „The Audience Evaluated. Shikitei Samba’s Kyakusha Hyōbanki”, *Monumenta Nipponica*, 1980/2. 199–221.
- REISCHAUER, Edwin O., *Japán története*, ford. KÁLLAI Tibor, KUCSERA Katalin, Budapest, Magyar Könyvklub, 1995.
- RODMAN, Tara, „A Modernist Audience: The Kawakami Troupe, Matsuki Bunkio, and Boston Japonisme”, *Theatre Journal*, 2013/4. 489–505.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2017.
- TAKAHASHI Yasunari, „*Hamlet* and the anxiety of modern Japan” = *Shakespeare Survey* 48, szerk. WELLS, Stanley Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 99–112.
- VIHAR Judit, *A japán irodalom rövid története*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- WINKLER, Amanda Eubanks, FRETZ, Claude és SCHOCH, Richard, *Performing Restoration Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2023.
- YAMAMOTO, Sumiko 山本澄子, „Meiji to igirisu engeki: Hamuretto inyū kō 明治とイギリス演劇: ハムレット移入考 (A Meiji-korszak és a brit dráma: Gondolatok a *Hamlet* átvételéről)”, *Risshō Daigaku Bungakubu Kenkyū Kiyō*, 1987/3. 95–129.
- YOSHIHARA, Yukari, „Tacky »Shakespeare« in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 2013/10. 83–97.
- ZHENG, Guohe, „Rise of *shingeki*: Western-style theatre” = *A History of Japanese Theatre*, Cambridge, szerk. SALZ, Jonah Cambridge University Press, 2016, 234–247.

Internetes források:

ASHIZU, Kaori, „What’s Hamlet to Japan”, elérés: <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/BIBL/HamJap.htm>, letöltés: 2024. 11. 16.

BRANDON, James R., „Japanese performing arts”, *Encyclopedia Britannica*, 2022, elérés: <https://www.britannica.com/art/Japanese-performing-arts>, letöltés dátuma: 2024. 10. 27.

DEBOLD, Elizabeth, „New Acquisition: Photographs of an early 20th-century production of *Hamlet* in Japan”, elérés: https://www.folger.edu/blogs/collation/photographs-hamlet-in-japan/?_ga=2.191643566.543166478.1731706753-1606264212.1730156675, letöltés dátuma: 2024. 11. 15.

GALLIMORE, Daniel, „Setting the Pace: A Dromology of Shakespeare Translation in Post-War Japan”, elérés: <https://www.sheikusupia.net/newpage>, letöltés dátuma: 2024. 10. 29.

MUNEZ, Everett, „Sakoku: Japanese isolation policy”, *Encyclopedia Britannica*, 2024, elérés: <https://www.britannica.com/topic/sakoku>, letöltés dátuma: 2024. 11. 05.

A Nemzeti Színház honlapján megjelent színlapok, elérés *Elektra*: <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/elektra>; *A trójai nők*: <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/a-trojai-nok-1>, letöltés dátuma: 2024. 11. 16.

Ninagawa Yukio hivatalos weboldala, elérés: <https://www.ninagawayukio.com>, letöltés dátuma: 2024. 11. 03.

[sz.n.], „Leopold Jessner”, *Encyclopedia Britannica*, elérés: <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Jessner>, letöltés dátuma: 2024. 11. 18.

[sz.n.], „Nyikolaj Pavlovics Okhlopkov”, *Encyclopedia Britannica*, elérés: <https://www.britannica.com/biography/Nikolay-Pavlovich-Okhlopkov>, letöltés dátuma: 2024. 11. 18.